

Intermedialität und Migration

Zur Einwirkung der Musik auf die Literatur aus der Perspektive der Mehrsprachigkeit

Natalia Blum-Barth

»Es gibt vieles, was man nicht sagen, aber nichts, was man nicht singen kann«, sagte Herta Müller über rumänische Volkslieder in der Interpretation der Sängerin Maria Tănase. In ihrem zweiten Roman *Herztier* wird das Ungesagte von der dementen Großmutter gesungen. Auf der strukturellen Ebene manifestiert sich Müllers Referenz zum Volkslied in Form der kreisenden Wiederholungen. »Wie im Volkslied werden die Wiederholungen zur schwankenden Beiläufigkeit.« (Müller 1999: 202) Gerade diese Verlagerung bzw. Ästhetisierung des Inhalts ist der Ausdruck seiner Subversion, an die indirekt erinnert wird.

Dieser Beitrag widmet sich den Referenzen auf Musik in ausgewählten Werken von Vladimir Nabokov, Vladimir Vertlib, Natascha Wodin und Katja Petrovskaja. An den Referenzen auf Musik(werke) in ihren Texten wird versucht, die Einwirkung der Musik auf die Literatur aus der Perspektive der Mehrsprachigkeit zu systematisieren. Dabei soll herausgearbeitet werden, welche Rollen Musik bzw. Referenzen auf Musik(werke) im Kontext der Mehrsprachigkeit spielen und wie sie sich in literarischen Texten niederschlagen. Das Ziel ist aufzuzeigen, was das akustische Gedächtnis bewirkt und welchen Zweck es in literarischen Texten erfüllt.

Im Großen und Ganzen lassen sich drei Modelle für die Bezugnahmen auf Musik(werke) in der Literatur von Autorinnen und Autoren aus

dem (post)sowjetischen Raum beobachten: 1. Das Klang-Modell, 2. Das Muster-Modell und 3. Das Gedächtnis-Modell.

Das *Klang-Modell* zeichnet sich vordergründig durch phonetische Elemente bzw. Momente aus, die im Text vorgeführt oder thematisiert werden. Akustische Besonderheiten zweier und mehr Sprachen werden häufig direkt oder indirekt gegenübergestellt, erinnert, erläutert oder mit dem Ziel verglichen, sie in Einklang zu bringen. Im Folgenden veranschauliche ich, wie Vladimir Nabokov die Melodie der russischen Sprache und den Rhythmus des Englischen zusammenführt.

Als bekanntestes Beispiel des *Muster-Modells* für die Bezugnahmen auf Musik(werke) in der Literatur kann Celans »Todesfuge« bezeichnet werden. Bei dem Muster-Modell dominieren strukturelle Übernahmen, die auf den Textaufbau und/oder die Erzählstruktur übertragen werden. Häufig lassen sich Tendenzen zur Spaltung, Brechung, Dopplung, Zusammenführung u. ä. beobachten. Sie finden nicht nur in der Tiefenstruktur des Textes, sondern auch auf seiner Oberfläche statt und zeigen sich in verschiedenen Formen manifester Mehrsprachigkeit sowie direkter Intertextualität. Am Beispiel des Romans *Schimons Schweigen* von Vladimir Vertlib wird das Muster-Modell erläutert und seine Funktion im Text analysiert.

Das *Gedächtnis-Modell* ist vermutlich die geläufigste Art und Weise der Bezugnahmen auf Musik in der Literatur. Das akustische Gedächtnis akkumuliert die häufig gehörten und emotional aufgeladenen Musikwerke, die das Potenzial eines Selbstläufers entfalten, indem sie zu Knotenpunkten des kultur-historischen Gedächtnisses werden. Sie zeichnen sich durch die Dominanz des Klanges und des Inhalts aus, die durch die erfahrene Emotionalität verstärkt wird, so dass im akustischen Gedächtnis gespeicherte Musikwerke sogar dem Gewicht einer neuen Sprache Widerstand leisten und als Erinnerungsträger fungieren.

Für alle drei Modelle der Bezugnahmen auf Musik(werke) in der Literatur von Autorinnen und Autoren aus dem (post)sowjetischen Raum lassen sich drei zentrale Gemeinsamkeiten beobachten:

1. Die erste Gemeinsamkeit besteht in intertextuellen Bezügen, die sowohl direkt als auch verdeckt sein können.
2. Die zweite liegt in der Mehrsprachigkeit des jeweiligen Textes, weil die Sprache der russischen Herkunft der Autor:innen die neue Sprache ihrer Migrationsländer durchbricht und sich in der (Tiefen-)Struktur des Textes einlagert.
3. Die dritte Gemeinsamkeit besteht darin, dass den Bezugnahmen auf Musik(werke) in allen drei Modellen die textgenerierende bzw. schreibstrategische (vgl. Blum-Barth 2021: 216f.) Funktion bescheinigt werden kann.

Die Funktion hängt mit der Spezifität der Intertextualität, die durch die intermedialen Bezugnahmen entsteht, zusammen. Ihre Besonderheit besteht darin, dass nicht »mit den Worten eines fremden Textes« Palintextualität als Form der Intertextualität nach Peter Stocker (Stocker 1998: 55), sondern mit den übersetzten Worten eines fremden Textes gesprochen wird. Es sind von Autorinnen und Autoren selbst übersetzte Worte eines fremden Textes. Dies impliziert eine stark abgewandelte Form des zitierten Prätexes, wodurch das Erkennen des zugrunde liegenden Originals für den Leser bzw. die Leserin erschwert wird. Die Konsequenz dieser Verfremdung kann dazu führen, dass die textstrategische Funktion der Intertextualität, die Leserlenkung, durch die textgenerierende, d.h. Produktion eines eigenen Textes aus dem Impuls des fremden Wortes heraus oder in Anlehnung an das fremde Wort, ersetzt wird. Wie im Folgenden aufgezeigt wird, kommen der Palintextualität zunehmend schreibstrategische und textgenerierende Funktionen zu. Damit ist gemeint, dass die von Autorinnen und Autoren selbst übersetzten Worte eines fremden Textes als Auslöser ihres eigenen literarischen Schreibens dienen. Den Anstoß dafür gibt in den hier vorgestellten Texten die Musik. Sie wirkt auf die Verfasser:innen der Texte ein, versetzt sie in einen psycho-emotionalen Zustand, in dem verdrängte oder vergessene Erlebnisse und Erinnerungen wachgerüttelt, aktualisiert und verarbeitet werden. Dies geschieht deshalb, weil Musik ein sinnliches Erlebnis bereitet und ein subjektiver und indivi-

dueller Bewusstseinsvorgang darstellt, bei dem Emotionen freigesetzt und am Prozess des Schreibens signifikant beteiligt werden.

1. Das Klang-Modell

Die Poetizität von Nabokovs Prosa verdankt sich nicht zuletzt der Zweisprachigkeit und dem Sprachwechsel des Autors. Sein Bemühen, Sprachrhythmus in Englisch zu erzeugen, führte zur Herausbildung eines perfektionierten Instrumentariums, mit dem er sein Englisch für die *native speaker* unter seinen Leser:innen ansprechend gestalten konnte. Dem akustischen Gedächtnis des Russischen räumte Nabokov einen Platz ein, indem er zum Teil neue Wege ging und für die Melodie der russischen Sprache kompensatorische Ausdrucksformen in seinen englischen Texten entwickelte.

Eine dieser Ausdrucksformen stellt die Inszenierung bzw. Konstruktion von Geräuschen, Tönen und Klängen aus der russischen und europäischen Vergangenheit dar. Als Beispiel hierfür sei das Glockengeläut im ersten Teil des zweiten Kapitels von *Pnin* angeführt. Dieses beginnt mit dem Satz: »The famous Waindell College bells were in the midst of their morning chimes.« (Nabokov 1960: 25) Dieser Satz bildet alleine den ersten Absatz, wodurch die Glocken besonders hervorgehoben werden. Noch dreimal wird innerhalb dieser Seite das Geläut der Glocken erwähnt – »The bells were musical in the silvery sun«, »Change-ringing«, »The bells [...] were still going strong in the angelic sky« –, wodurch seine Funktion als Hintergrundsound verdeutlicht wird.

Hinter der Maske »The famous Waindell College bells« verschlüsselte Nabokov den ihm aus der Kindheit vertrauten Klang der Glocken in seiner Heimatstadt, der im Russischen »Malinovyj swon« genannt wird. (Blum-Barth 2021: 314) Es handelt sich um das Glockenspiel (Karillon), das einen weichen, wohlklingenden, melodischen Klang hervorbringt. Das erste Karillon Russlands wurde von Peter I. für die St.-Peter-und-Paul-Kathedrale in St. Petersburg im flandrischen Mechelen erworben. Im Mittelalter wurde dort eine Metalllegierung erfunden, die einen sehr angenehmen, hellen, melodiösen Klang der Glocken ermöglichte, den

»Malinovyj swon«, Himbeerklang. Die Bezeichnung hat jedoch nichts mit der Beere zu tun, sondern hängt mit dem französischen Namen von Mechelen, Malines, dem Homophon von »малина« (russisch Himbeere), zusammen. Seitdem verwendet man das Adjektiv »malinowyj« im Russischen für einen weichen, melodischen Klang. Wenn Nabokov also die Glocken von Waindell College erklingen lässt, so »spricht« sein russisches akustisches Gedächtnis. Der Schreibprozess des Autors findet vor dem Hintergrund des Klanges der russischen Sprache statt.

Nabokovs Klangstudium der englischen Sprache erfolgte durch seine intensive Beschäftigung mit Shakespeare. Von Shakespeare lernte er den Rhythmus der englischen Sprache, dennoch verzichtete Nabokov nicht auf die Melodie des Russischen in seinen englischen Texten. Dafür steht seine lebenslange Beschäftigung mit Puschkin. Auch wenn Puschkin keine einzige Zeile in englischer Sprache verfasste, konnte er zum ersten Mal in der russischen Literatur die Intonation der russischen Sprache auf eine natürliche und vollkommene Weise an Versmaß und Rhythmus binden.¹ Und genau das musste Nabokov lernen: die latente Melodie der russischen Sprache dem Rhythmus der englischen Sprache seiner Texte anzupassen. In diesem Zusammenhang ist die russische Lyrik (eigene oder zitierte) in der englischen Prosa von Nabokov zu sehen. Ein Paradebeispiel für diese Vorgehensweise ist *Pnin*. Liza, der verflossenen Liebe des Professors Pnin, sind an vielen Stellen russische Gedichte in den Mund gelegt, die auch in englischer Übersetzung präsentiert werden:

»Listen to my latest poem«, she said [...] and she sang out rhythmically, in long-drawn, deep-voiced tones:

¹ Als Beispiel für eine perfekte Vereinigung des Rhythmus mit der Melodie sei die Beschreibung des Balls in *Eugen Onegin* zitiert: »Однообразный и безумный,/Как вихорь жизни молодой,/Кружится вальса вихорь шумный;/Чета мелькает за четой.« (Odnoobrazny i bezumnyj,/Kak vikhor zhizni molo-doy,/Kruzhitsya valsa vikhor shumnyj;/Cheta melkaet za chetoy.) Vgl. Puschkin 1977f.: 117.

»Ya nadela tyomnoe plat'e,
 I monashenki ya skromney;
 Iz slonovoy kosti raspyat'e
 Nad holodnoy postel'yu moey.
 No ogni nebivalih orgiy
 Prozhigayut moyo zabityo
 I shepchu ya imya Georgiy –
 Zolotoe imya tvoyo!

(I have put on a dark dress
 And am more modest than a nun;
 An ivory crucifix
 Is over my cold bed.
 But the lights of fabulous orgies
 Burn through my oblivion,
 And I whisper the name George –
 Your golden name!)« (Nabokov 1960: 47)

Die Formulierung, wie Liza das Gedicht deklamierte – »she sang out rhythmically, in long-drawn, deep-voiced tones« –, verweist auf die oben beschriebene Vereinigung der Melodie der russischen Sprache und des englischen Rhythmus. Die langgezogenen Töne und die tiefe Stimme von Liza deuten auf den Volksgesang der russischen Frauen hin, der traditionell ohne instrumentale Begleitung auskommt. Rhythmus aber war für diese Liedkunst unnatürlich und fremd. (Blum-Barth 2021: 309) Dass Liza ihre Verse »rhythmically« vorträgt, veranschaulicht das Machtverhältnis der Sprachen in Nabokovs Werken: Die russische Melodie muss sich dem englischen Rhythmus unterordnen. Das akustische Gedächtnis des Autors findet zwar Eingang in die neue Literatursprache seines Textes, jedoch werden dem Klang seitens der dominanten Sprache Restriktionen auferlegt. In der Übersetzung der russischen Zeilen in die englische Sprache manifestiert sich die Überführung der russischen Melodie in den englischen Rhythmus. Die zahlreichen Verweise auf den Klang, seine Beschreibung und Kommentierung vor allem in *Pnin* (vgl. Nabokov 1960: 48, 86, 87 u.a.), aber auch in anderen Werken Nabokovs, sind der Ausdruck seines russischen akustischen Gedächtnisses,

das sich mit leiser, melodischer Stimme in den lauten, rhythmisierten Klang des Englischen einordnet. Programmatisch erscheint in diesem Zusammenhang Nabokovs Gedicht »An Evening of Russian Poetry« aus dem Jahr 1945.

»[...] our pentameter may seem
 To foreign ears as if it could not rouse
 The limp iambus from its pyrrhic dream.
 But close your eyes and listen to the line.
 The melody unwinds; the middle word
 is marvelously long and serpentine:
 you hear one beat, but you have also heard
 the shadow of another, then the third
 touches the gong, and then the fourth one sighs.
 It makes a very fascinating noise:
 it open slowly, like a greyish rose
 In pedagogic films of long ago.
 [...]
 Beyond the seas where I have lost a scepter,
 I hear the neighing of my dappled nouns,
 soft participles coming down the steps,
 treading on leaves, trailing their rustling gowns,
 and liquid verbs in ahla and in ili,
 Aonian grottoes, nights in the Altai,
 black pools of sound with ›l's for water lilies.
 The empty glass I touched is tinkling still,
 but now ›tis covered by a hand and dies.
 [...]
 Among the animals that haunt our verse,
 that bird of bards, regale of night, comes first:
 scores of locutions mimicking its throat
 render its very whistling, bubbling, bursting,
 flutelike or cuckoolike or ghostlike note
 My back is Argus-eyed. I live in danger.
 [...] And in the dark, under my bedroom window,
 until, with a chill whirr and shiver, day

presses its starter, warily they linger
 or silently approach the door and ring
 the bell of memory and run away.
 [...].« (Nabokov 1958)

Hier erörtert Nabokov die Prosodie des russischen Gedichts, die Besonderheit des Reims und die Beschaffenheit des Klangs. Mit dem verlorenen Zepter rekuriert er auf seinen Sprachwechsel, auf den Verlust der russischen Sprache als Literatursprache. Seine Prägung durch die russische Sprache und ihren Klang bleiben dem Dichter erhalten. »That bird of bards« kann als Sirin², das Pseudonym von Nabokov, verstanden werden und verweist somit auf sein literarisches Schreiben in russischer Sprache. Die Entwicklung als Autor in der neuen Sprache beschreibt Nabokov als eine mühsame Metamorphose: »scores of locutions mimicking its throat/render its very whistling, bubbling, bursting,/flutelike or cuckoolike or ghostlike note«. Hier literarisiert Nabokov die Überwindung jenes Verstummens, das fast jeden Exilautor bedroht: »our roads were always fated/to lead into the silence of exile« (Nabokov 1958). Seinem Verstummen konnte Nabokov entkommen, die allnächtlichen Gedächtnisglocken erinnern ihn an diese Gefahr. Ihr Klang echot in seiner englischen Sprache. In Gedichten nimmt er Gestalt an. Auf diesem Weg dringt die russische Sprache in das englische Werk Nabokovs ein. Ja mehr noch: Das englische Werk ist auch russische Literatur, interpretiert, kommentiert und kritisiert von Nabokov selbst, wie am Ende von *Pnin*.

»A few days later she [Liza] sent me those poems; a fair sample of her production is the kind of stuff that émigré rhymesterettes wrote after Akhmatova: lackadaisical little lyrics that tiptoed in more or less anapaestic trimeter and sat down rather heavily with a wistful sigh:

2 Dieser Name leitet sich vom lateinischen Wort Sirene ab, einer Sagengestalt, die mit Kopf und Brust einer schönen Frau dargestellt wird. In der griechischen Mythologie lockten Sirenen mit ihrem betörenden Gesang die vorbeifahrenden Schiffer an und töteten sie.

Samotsvétov króme ochéy
 Net u menyá nikakíh,
 No est' róza eshchó nezhnéy
 Rózovih gub moíh.
 I yúnosha tíhiy skazál:
 ›Vashe sérdtse vsegó nezhnéy ...
 I já opustíla glazá ...

I have marked the stress accents, and transliterated the Russian with the usual understanding that u is pronounced like a short >oo<, i like a short >ee<, and zh like a French >j<. Such incomplete rhymes as skazal – glaza were considered very elegant. [...] A prose translation would go: >No jewels, save my eyes, do I own, but I have a rose which is even softer than my rosy lips. And a quiet youth said: >There is nothing softer than your heart.< And I lowered my gaze ...<< (Nabokov 1960: 151).

Dichtung, verfasst von russischen Emigrant:innen im Stil von Anna Achmatowa, steht fest in der Tradition des Silbernen Zeitalters. Dies manifestiert sich nicht nur in der Versform – »more or less anapaestic trimeter« –, sondern auch im Reim. Der von Nabokov angesprochene unreine Reim – »Such incomplete rhymes as skazal – glaza« – verlangt, dass die grammatischen Endungen verschluckt und die Wortstämme verschmolzen werden. Dies hängt unmittelbar mit dem Versmaß, dem dreiheligen Anapäst, zusammen. Indem Nabokov seinen Protagonisten die betonten Silben markieren lässt, rekuriert er auf einen andersartigen Klang der russischen Poesie. Dieser wird dadurch exponiert, dass die Aussprache einzelner Laute im Vergleich zu den Lauten in anderen Sprachen beschrieben wird. Auf diese Art und Weise verdeutlicht Nabokov sein Bemühen, den russischen Klang in englischer Sprache hörbar zu machen.

2. Das Muster-Modell

Der 2012 erschienene Roman *Schimons Schweigen* von Vladimir Vertlib weist zahlreiche intermediale Bezugnahmen auf. Neben der Musik sind insbesondere die Referenzen auf die US-amerikanische Science-Fiction-Fernsehserie *Star Trek: The Next Generation*, die in den Vereinigten Staaten von 1987 bis 1994 ausgestrahlt wurde, auffällig. Der Zusammenhang mit der Mehrsprachigkeit – häufiger wird im Roman auf Klingonisch rekurriert – liegt auf der Hand, ist jedoch nicht der Gegenstand dieses Beitrags. Auch die Bezugnahmen auf die Bildende Kunst – Goya und Dürer – finden sich im Roman und sensibilisieren das Auge des Lesers. Besonders beansprucht wird jedoch das Ohr des Lesers: Vertlib erwähnt das aramäisch-hebräische Lied *Chad Gadya*, *Die Zauberflöte* von Mozart, Bach und zitiert Madonna. Diese Klangkulisse wird dominiert von zwei größten Liedermachern der Sowjetzeit: Bulat Okudschawa und Wladimir Wysozkij.³

»Ich muss an ein Lied von Bulat Okudschawa denken. Darin heißt es: ›Woher kommst du eigentlich? Ach, ich komischer Narr. Du verwechselst, zeigt es sich, Tür nur, Straße und Jahr.‹« (Vertlib 2012: 259) Vertlib zitiert hier in einer eigenen Übersetzung die letzte Strophe aus dem Lied *Ihre Herrlichkeit, Frau* von Okudschawa aus dem Jahr 1960.⁴ In diesem Lied wird eine Liebe besungen, der das lyrische Ich skeptisch gegenübersteht, da es nicht glauben kann, dass der Frauenbesuch tatsächlich für ihn ist, und dies nur für eine Verwechslung hält.

-
- 3 Wysokij wurde am 25. Januar 1938 in Moskau geboren und starb dort am 25. Juli 1980. Er war Sänger, Dichter und Schauspieler, der aufgrund seiner Alkoholkrankheit früh aus dem Leben schied. Der aus Georgien stammende Bulat Okudschawa (1924–1997) war ein russischer Dichter und Musiker, der als Mitbegründer des Genres des russischen Autorenliedes gilt. Seine Lieder waren weit über die Sowjetunion bekannt. Wolf Biermann übersetzte einige Lieder Okudschawas ins Deutsche und nahm sie in sein Konzertprogramm auf.
- 4 Die zitierte Strophe lautet im russischen Original: Кто вы такая? Откуда вы?/ Ax, я смешной человек.../Просто вы дверь перепутали,/улицу, город и век; <https://www.bards.ru/archives/part.php?id=17947> [Zugriff am 17.10.2022].

Das Modell der Verwechslung aus dem Okudschawa-Lied übernimmt Vertlib in seinen Text, um das Geheimnis des langjährigen Konflikts zwischen ehemaligen Freunden aufzudecken. Bezeichnend ist dabei nicht nur die strukturelle Übernahme, sondern auch die Tatsache, dass dieser Konflikt nicht in der deutschen Erzählsprache des Romans, sondern in der russischen Sprache stattfindet, die sich gegen den Dunst und Stille durchsetzt: »Тъмою здесь все занавешено/и тишина, как на дне (Mit Dunst ist hier alles abgehängt/und Stille wie auf dem Boden)«.

Dieser Zweizeiler ist der Beginn des Okudschawa-Lieds und der Schlüssel für das Verständnis der Rolle der Musik. Die Musik fungiert für beide Konfliktseiten in Vertlibs Roman als vertraute und gemeinsam erlebte Vergangenheit. Der zum Streit geführte Konflikt ereignete sich durch den auf Russisch geschriebenen Brief, dessen Inhalt erpresst und missbraucht wurde. Für die Kommunikation und Klärung des Konflikts zwischen Schimon und dem Vater des Erzählers hat sich die russische Sprache kompromittiert. Aber die Musik, der Klang des vertrauten Liedes haben sich ihre Unschuld bewahrt und sind imstande, den Dunst und die Stille, also den Konflikt der ehemaligen Freunde, zu überwinden. Daran wird deutlich, dass Musik im Vergleich zur Sprache mehr Resilienz aufweist und sich nicht vereinnahmen und missbrauchen lässt.

Anhand des Romans *Schimons Schweigen* möchte ich vordergründig die Übertragung der Struktur aus dem Lied *Zwei Schicksale* von Wladimir Wysozkij auf den Aufbau des Romans thematisieren. Die zwei vorletzten Kapitel des Romans *Schimons Schweigen* tragen die Titel »Die Unleichte« und »Die Schiefe«. In der Mitte des Kapitels »Die Schiefe« wird dem Leser über den Ich-Erzähler offenbart, dass ihn »die Lieder der russischen Barden Bulat Okudschawa und Wladimir Wysozkij oder der Pop-Sängerin Alla Pugatschowa [...] als Teenager jahrelang begleitet hatten [...].« (Vertlib 2012: 214) Die Wirkung dieser Musik auf den Ich-Erzähler wird eindringlich beschrieben: »Mit fünfzehn hatte ich die Erfahrung gemacht, dass mich Musik, wenn sie in meiner Muttersprache vorgetragen wurde, erschüttern und aus dem Lot bringen, dass sie Wut

und Ängste auslösen konnte und dass ich mich danach trotzdem besser fühlte.« (Vertlib 2012: 214f.)

Der Ich-Erzähler offenbart dem Leser seinen Gemütszustand und versinkt in seine melancholischen Erinnerungen. Um seine Emotionen (Ärger, Trauer) zuzulassen, hört der Ich-Erzähler Musik:

»Ich legte eine Kassette nach der anderen ein, drehte die Musik lauter:
 ›Wer ein Boot besteigt und wirft die Ruder fort,
 den verschleppt die Unleichte an einen bösen Ort...‹
 ›Aus der Dunkelheit such ich den Weg hinaus,
 geh stets im Kreis und komme aus der fremden Spur
 nicht raus.‹« (Vertlib 2012: 215)

Musik hat auf den Ich-Erzähler nicht nur kathartische Wirkung, sondern ermöglicht ihm den Zugang zur russischen Sprache: »[ich] schrieb in mein Tagebuch und hörte Musik« (Vertlib 2012: 214). Der Zusammenhang zwischen Musik und Sprache wird nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern bewirkt auf der Textebene einen Sprachwechsel, dessen Wechselwirkung in der Tiefenstruktur des Textes stattfindet und auf die Erzählstruktur übertragen wird. (Vgl. Shchyhlevska 2014) Im obigen Zitat – es handelt sich um vom Autor ins Deutsche übersetzten Passagen aus dem russischen Lied *Zwei Schicksale* von Wladimir Wysozkij – kommt das Wort »Die Unleichte« vor, wodurch die Verbindung zum Titel des vorausgegangenen Kapitels hergestellt wird.

Indem Vertlib sich auf Wysozkij bezieht, erfolgt nicht nur die literarische Manifestation einer Autorenbeziehung oder die Einführung einer nicht real bestehenden, aber poetisch inszenierten Anerkennungspraxis, sondern auch die Einschreibung des eigenen literarischen Werkes in den Literatur- und Kulturkanon, mit dem er sich identifiziert. Der intertextuelle Bezug auf Wysozkij verortet den Roman *Schimons Schweigen* gesellschaftspolitisch, sprachlich-stilistisch sowie literaturgeschichtlich und verleiht dieser Verortung die notwendige Tiefe, um als Träger des kultur-historischen Gedächtnisses zu fungieren. Dabei war der russische Dichter, Sänger und Schauspieler Wysozkij weder Dissident noch politisch aktiv. Seine Wirkung und die Wirkung seiner Kunst auf Gesell-

schaft und Politik war aber sowohl zu seinen Lebzeiten als auch posthum unübersehbar. Der russische Schriftsteller Wasilij Aksjonow vermerkt, dass Wysozkij den Russen die *Beatles* ersetzte. (Aksjonow o.J.)

In Liedern von Wysozkij standen der Text und Inhalt im Vordergrund, während Musik als Medium fungierte, um ein möglichst großes Publikum zu erreichen und sinnlich anzusprechen. Daraus ergibt sich die Art der Wechselwirkungen bei Vertlib zwischen seinem Text und Wysozkijs Liedern: Sie haben einen intertextuellen Charakter, der in der Übertragung der Spaltung und Dopplung auf die Erzählstruktur gipfelt. Durch Musik werden klanglichen und melodischen Eigenschaften des Russischen aufgerufenen, so dass das Russische am Prozess des Schreibens partizipiert und als verdeckte Übersetzung in der deutschen Grundsprache des Romans eingelagert ist. Die Musik kanalisiert die Sprache der Herkunft, beeinflusst den psycho-emotionalen Zustand der Autor:innen mit Migrationserfahrung und befähigt sie zu poetologischen Verfahren, die latente Mehrsprachigkeit hervorbringen.

Durch intertextuelle Referenzen auf Wysozkijs Lied erfolgt die Verortung des Romans *Schimons Schweigen* in der russischen Literaturreihe, denn bereits Wysozkij verwendete in seinem Lied eine Vorlage aus dem 17. Jahrhundert – die anonyme *Erzählung vom Leid und Unglück* (Повесть о Горе и Злочастии [Povest o Gore i Zlochastii]). Wysozkij übernahm die Themen und Motive dieser Erzählung, denn in beiden Werken wird das lyrische Ich, das sich einen Teil seines Lebens lang der Gesellschaftsordnung beugte, später aber aus ihren Normen ausbrach, vom Schicksal versucht und von Verzweiflung gebeutelt. Sowohl diese Themen als auch das wichtigste Motiv der beiden Werke – das Motiv der Dopplung bzw. das Doppelgänger-Motiv – finden sich im Roman *Schimons Schweigen* von Vladimir Vertlib wieder.

In der *Erzählung vom Leid und Unglück* sind es zwei selbständige Figuren – Leid und Unglück – die einen Jüngling verfolgen, so dass er sich erst durch den Eintritt in ein Kloster vor ihnen retten kann. Im Lied *Zwei Schicksale* von Wysozkij geht es um die Spaltung des Schicksals in zwei das lyrische Ich gleichermaßen plagende »staruchi« (Alte, alte Schachteln) – »die Unleichte« und »die Schiefe«. So wie es bei Wysozkij um das Schicksal in seiner Erscheinung als »die Unleichte« und »die Schie-

fe« geht, konzipiert Vertlib das Schicksal der jüdischen Migranten exemplarisch in Israel und in Österreich. Es sind zwei Lebensentwürfe der jüdischen Existenz mit allen ihren Konsequenzen: In Österreich unter fortbestehendem Antisemitismus und in Israel im andauernden Nahostkonflikt. Eine weitere Dimension des Dopplungsmotivs wird anhand des Konflikts zwischen dem Vater des Ich-Erzählers und Schimon, dem besten Freund des Vaters, konzipiert und so sind auch die zwei Einzelschicksale von ihrem gemeinsamen Ausgang bis zur radikalsten Polarität sowohl vom politischen Standpunkt als auch vom Lebensprojekt in der Migration her skizziert.

Dem mit einem Boot im Flusswasser treibenden und gegen sein Schicksal ankämpfenden lyrischen Ich bei Wysozkij wird bei Vertlib der Ich-Erzähler mit seinen Gedanken im Flugzeug nach Israel gegenübergestellt. Auf dem Flug nach Israel artikuliert der Ich-Erzähler seine Vorstellung von der Zukunft und führt die 170 Seiten später zitierte Spaltung des Schicksals in »die Unleichte« und »die Schiefe« ein. Diese beiden Stellen korrespondieren miteinander und geben über den intertextuellen Verweis zwei wichtige Besonderheiten zu erkennen, die sich anhand des folgenden Zitats veranschaulichen lassen:

»Wenn ich an die Zukunft dachte, fiel mir die Unleichte ein, eine russische Märchengestalt, durch Sprichwörter gebannt, in Liedern besungen, eine dicke Hexe, die den Wanderer, der unbedacht durch sein Leben tapste, als wäre es ein Gottesgeschenk, das er nach Belieben ausgeben und verschenken konnte, am Schlafittchen packte und an einen bösen Ort verschleppte. Wen die Unleichte in ihren Klauen hatte, kam aus eigener Kraft nicht mehr frei, sondern war auf die Hilfe einer anderen Hexe angewiesen. Die Schiefe war das einäugige, bucklige Monster, die Führerin aller, die mit einem ›Egal, es wird schon irgendwie werden‹ auf den Lippen aus der Dunkelheit des bösen Ortes wieder herausfinden wollen.« (Vertlib 2012: 45)

Die erste Besonderheit besteht darin, dass der Ich-Erzähler die zwei Schicksale, »die Unleichte« und »die Schiefe«, in Bezug zu seiner eigenen Zukunft setzt, wodurch die konzeptionelle Nähe zu Wysozkij

entsteht. Somit lässt sich im Roman *Schimons Schweigen* die dreifache Wiederholung des Dopplungsmotivs feststellen: der Entwurf des jüdischen Lebens in Israel und in Österreich, das Schicksal von Schimon und dem Vater des Ich-Erzählers und schließlich die Spaltung des Schicksals des Ich-Erzählers in »die Unleichte« und »die Schiefe«. Die zweite Besonderheit des obigen Zitats besteht darin, dass der Autor eine weitere intertextuelle Schicht hervorhebt, indem er die Herkunft »der Unleichten« erläutert: »eine russische Märchengestalt, durch Sprichwörter gebannt, in Liedern besungen« (Vertlib 2012: 45).

In den Sprichwörtern wird das Wort ›Schicksal‹ selbst meistens weggelassen und nur das jeweilige Adjektiv ›unleicht‹ oder ›schief‹ verwendet: »Wohin dich das unleichte (Schicksal) brachte/hinführte/hinwarf?« (Куда тебя нелегкая угораздила/несет/занесла? [Kuda tebya nelegkaya ugorazdila/nesset/zanesla?]).⁵ Dabei sei darauf hingewiesen, dass das ›Schicksal‹ im Russischen feminin ist und in diesem Genus von Vertlib auch in die deutsche Sprache seines Romans eingeführt wird. Selbst wenn die Bedeutung ins Deutsche übertragen wurde, schlägt sich im Genus – ›die Unleichte‹ und ›die Schiefe‹ – die russische Sprache nieder. Sie ist nun in den deutschen Wörtern latent präsent. Die Bezeichnung des Schicksals als ›schief‹ ist in russischen Sprichwörtern ebenfalls verbreitet und wird oft als passive Hoffnung »Vielleicht bringt das schiefe (Schicksal) (dich/uns) hinaus?« (авось кривая вывезет? [avos krivaya vivezet?]) zum Ausdruck gebracht. Diese Formulierung beinhaltet die Bereitschaft, das eigene Schicksal zu akzeptieren, zu hoffen (»Egal, es wird schon irgendwie werden«). In diesen Gemütszustand scheint auch der Ich-Erzähler auf dem Flug nach Israel zu verfallen: »Nun klettert die Unleichte wieder stolz auf ihren Thron. Mir aber bleibt nur die Hoffnung auf die Hilfe der Schiefen. Was kann ich tun, außer mich zwischen den Hexen treiben zu lassen und auf das Beste zu hoffen?« (Vertlib 2012: 46).

⁵ ›Dak, Redewendungen und Sprichwörter des russischen Volkes. (Dal', Wladimir: Poslovicy russkogo naroda [=Sprichwörter des russischen Volkes]) <https://vdahl.ru/>

Die Referenzen auf »die Unleichte« und »die Schiefe« ziehen sich durch den ganzen Text: Mal gibt sich der Ich-Erzähler ihnen ausgeliefert, mal lässt er die beiden miteinander streiten und an einer anderen Stelle bezieht er sich nur in einem knappen Verweis auf die eine oder andere. Auch im Kapitel »Bauchschmerzen« greift Vertlib auf das Motiv des doppelten Schicksals als »die Unleichte« und »die Schiefe« zurück: »Fünfzehn Jahre hattest du Glück, jetzt kommt die Abrechnung, feixte sie. Die Abrechnung, hi, hi, hi, die Abrechnung, der Preis, ja, ja, der Preis. Für alles, was man bestellt hat, muss man irgendwann bezahlen. Und für alles andere auch.« (Vertlib 2012: 72). Von welcher »Abrechnung« ist hier die Rede, wie ist der Satz »Fünfzehn Jahre hattest du Glück« zu verstehen? Da die »unleichte Begleiterin« als »Lebensretterin und Lebenszerstörerin« bezeichnet wird, kann angenommen werden, dass das Schicksal, in diesem Fall das Migrantenschicksal, den Jugendlichen einholt, so dass er die Spaltung seines Lebens erkennt und sich seiner doppelten Zugehörigkeit bewusst wird. Als Kind konnte er fünfzehn Jahre von dieser Spaltung verschont bleiben. Nun zeichnet sich in den Bauchschmerzen des Ich-Erzählers der Schmerz des Migrantenlebens ab. Vertlib verweist auf »die Unleichte« und »die Schiefe«, um die verschiedenen Zugehörigkeiten des Ich-Erzählers zu exponieren – dafür wird dieser gespalten oder gedoppelt –, und diese Zugehörigkeiten dann wieder zusammenzusetzen. Während »die Schiefe« und »die Unleichte«, die symbolisch als Allegorie des Migrantenlebens angesehen werden können, das Instrumentarium für dieses Vorgehen liefern, vollzieht sich im Prozess des Schreibens die Zusammenführung dieser (Nicht-)Zugehörigkeiten und ihr Hинübertragen in die deutsche Sprache des Romans.

3. Das Gedächtnis-Modell

Im Roman *Nastjas Tränen* von Natascha Wodin findet sich eine der schönsten literarischen Liebeserklärungen an Musik:

»Unsere schönste gemeinsame Beschäftigung bestand darin, uns in den musikalischen Dschungel bei YouTube hineinzuklicken. Nastja war schon seit ihren jungen Jahren ein Fan von Elvis Presley, dessen Ruhm damals bis in die Ukraine gedrungen war, jetzt lernte sie noch viele andere Poplegenden des Westens kennen, verliebte sich in Simon&Garfunkel, Eva Cassidy und den österreichischen Alpenrocker Hubert von Goisern, der sie mit seinen Jodelfeuerwerken in Begeisterung versetzte.

Aber meistens hielten wir uns nicht lange mit Unterhaltungsmusik auf, sondern wechselten ins Fach der Klassik. Am liebsten hörte sie das 5. Klavierkonzert von Beethoven, die Impromptus von Schubert und die Préludes von Chopin. Wir verbrachten Nächte mit Evgenij Kissin, Artur Rubinstein, Itzhak Perlman und vielen anderen Virtuosen, aber nach und nach steckte ich Nastja mit meiner Obsession für die Oper an, für das Urinstrument der Musik – die menschliche Stimme. Am tiefsten ergriff sie Vincenzo Bellinis Belcanto, Arien wie ›Vaga luna‹, ›Casta diva‹, ›A te, o cara‹. Wenn wir die Callas singen hörten, Enrico Caruso, Renata Tebaldi, Teresa Berganza, Franco Corelli, Luciano Pavarotti und all die anderen Göttinnen und Götter der Oper, stand die Welt für uns still. Stunden über Stunden brachten wir im Rausch zu, in der Musik verschmolzen alle unsere Differenzen. Uns war, als wüssten die Stimmen etwas davon, woher wir kamen und wohin wir gingen, als kannten sie das Geheimnis, die Antwort auf die ewige Frage nach dem Warum. Sie erschienen uns als das Einzige, das nicht vergehen würde, wenn alles schon vergangen wäre, die Erde, die Sterne, unsere Galaxis und wir selbst, dann würden diese Stimmen noch weiterklingen im leeren Weltraum, im Nichts. Sie waren das, was nach uns bleiben würde, die Kunde von uns, von der Schönheit, der Sehnsucht und der Verlorenheit der Spezies Mensch.« (Wodin 2021: 165)

Der Musik wird die Eigenschaft zugesprochen, Differenzen und Grenzen überwinden zu können, universell und ewig zu sein und das Schöne, Göttliche im Menschen anzusprechen. Musik erinnert den Menschen an seine Menschlichkeit, ergreift und befreit ihn von Sorgen, offenbart ihm ein überzeitliches Mysterium und rettet ihn in seiner Verlorenheit. Musik ist Erinnerung an etwas Göttliches, an etwas vermeintlich Verlore-

nes, was durch Musik wiedergefunden und erlebt werden kann. Es sind nicht nur Momente des Glücks und innerer Ruhe, sondern die wiederholte Zusicherung der Vollkommenheit und Ewigkeit. Gleichzeitig sind es auch Erinnerungen an konkrete Erlebnisse, die aus der Vergangenheit in die Gegenwart befördert werden. So identifiziert die Ich-Erzählerin den mitreißenden Song *Bananen- und Limonen-Singapur-pur* mit ihrer Freundin Lena, die dieses Lied bei einer Weihnachtsfeier vortrug. (Wodin 2021: 164). Gleichzeitig verweist der zitierte Song auf seinen Autor, Alexander Vertinsky. Der 1889 in Kyiv geborene Sänger und Kabarettist ging 1912 nach Moskau, das er 1920 verließ, und lebte bis 1943 in Europa. Damit wird an die Emigration der ersten Welle erinnert, so dass Nastjas Migrantenleben vor dem Hintergrund einer historischen Kontinuität erscheint. Neben Schaljapin, Okudschawa und Wysozkij gehört Vertinsky zum kulturellen akustischen Gedächtnis jedes zu Sowjetzeiten sozialisierten Menschen. Nicht umsonst ist dem Roman als Epigraph eine russische Zeile aus dem Lied *Прощальныи ужин* (Proshchalny uzhin, Abschiedsabendessen) von Alexander Vertinsky vorangestellt. Dadurch wird nicht nur auf die latente Form der Mehrsprachigkeit im Romantext verwiesen, sondern auf die Eigenschaft der Musik, die Zeit- und Raumgrenzen zu überwinden und das Unverbindliche zu verbinden. Dies sei an einer Textstelle aus dem Roman *Vielleicht Esther* von Katja Petrowskaja veranschaulicht:

»Ich begehrte Deutsch so sehr, weil ich damit nicht verschmelzen konnte [...], denn dort waren nur Klänge, die man nicht einzufangen vermochte, wild waren sie und unerreichbar.

Ich wollte auf Deutsch schreiben, auf Teufel komm raus Deutsch, [...] meine unübersetzbaren Leitsterne wiesen mir den Weg, ich schrieb und verirrte mich auf den geheimen Pfaden der Grammatik, man schreibt, wie man atmet, trist und Trost habe ich stets versöhnen wollen[.]« (Petrowskaja 2014, 78–79)

Die Formulierung »man schreibt, wie man atmet« erweist sich als Zitat aus dem Lied *Я пишу исторический роман* (Ya pishu istorichesky

roman, Ich schreibe einen historischen Roman) von Bulat Okudschawa (Okudschawa 1975).

Okudschawas Lied sei hier ausführlicher zitiert, um aufzuzeigen, dass der deutsche Text von Petrowskaja die russischen Verse wie ein Palimpsest überschreibt.

»Каждый пишет, как он слышит./Каждый слышит, как он дышит./
Как он дышит, так и пишет,/не стараясь угодить/Так природа захотела./Почему?/Не наше дело./Для чего?/Не нам судить.« (Kazhdыj pischet, Kak on slyshit./Kazhdыj slyshit, kak on dyshyt./Kak on dyshyt, thuck yi pischet,/Nay starayas ugodit/Thuck priroda zachotela./Pochemu?/Nay nashe delo./Dla chego?/Nay nam sudit)
»Man schreibt, wie man hört./Man hört, wie man atmet./Wie man atmet, so schreibt man,/ohne es anderen recht zu machen./So wollte die Natur./Warum?/Das geht uns nicht an./Weshalb?/Das steht uns nicht zu beurteilen.« [Übersetzung von N. Blum-Barth])

Das Unterkapitel »Wünschelrute« in Petrowskajas Roman liest sich wie Antworten auf Fragen in Okudschawas Refrain. Der Wunsch der Autorin nach Versöhnung schlägt sich in der Aufdeckung ihrer verheimlichten und verdrängten Familiengeschichte und ihrem Aufschreiben nieder. Ihre Ich-Erzählerin begibt sich auf die Spurensuche ihrer Vorfahren und entdeckt immer neue Details ihrer Familiengeschichte. Sie macht genau das, wovon Okudschawa in der zweiten Strophe singt:
»и из собственной судьбы/я выдергивал по нитке./В путь героев снаряжал,/наводил о прошлом справки« (i iz sobstvennoy sudby/ya vydergival pa nitke./V put' geroev snaryazhal,/navodil a proshlom spravki) Und aus eigenem Schicksal/zog ich Faden um Faden./Auf die Reise schickte ich Helden/erkundigte mich über die Vergangenheit.
[Übersetzung von N. Blum-Barth])

Auch in der zweiten Strophe des Liedes finden sich unmittelbare Bezüge zum Text von Petrowskaja, mehr noch: diese Zeilen lassen sich als Motto für den gesamten Roman interpretieren:

»Вымысел – не есть обман./Замысел – еще не точка./Дайте дописать роман/до последнего листочка. [...] дайте выкрикнуть слова./что давно лежат в копилке.« (Vymysel – ne yest obman./Zamysel – eshche ne tochka./Daite dopisat roman/do poslednego listochka. [...] daite vykriknut slova./chto davno lejat v kopilke)
»Erdichtetes ist keine Lüge./Einfall ist noch kein Schluss./Lasst mich den Roman schreiben/Bis zum letzten Blatt, [...] Lasst mich Worte ausrufen,/die längst in der Spardose liegen.« [Übersetzung von N. Blum-Barth])

Die ersten vier Verse haben im Text von Petrowskaja scheinbar keine Spuren hinterlassen. Jedoch stellen sie selbst eine Spur dar, eine Spur der Verzweiflung an und mit der Sprache bzw. den Sprachen. Während bei Okudschawa Worte ausgerufen werden, »die längst in der Spardose liegen«, versucht Petrowskaja ihre »Vergangenheit« in deutscher Sprache zu erinnern.

Diese Analysen stellen einen Versuch dar, die Einwirkung der Musik auf die Literatur im Kontext der Mehrsprachigkeit zu systematisieren. Die hier vorgestellten drei Modelle sollen die vielfältigen Möglichkeiten der Einflüsse der Musik auf den Text veranschaulichen und Forschende für diese intermediale Bezugnahmen sensibilisieren. In literarischen Texten werden Elemente der hier herausgearbeiteten Modelle meistens kombiniert und sind unterschiedlich intensiv ausgeprägt. Auf jeden Fall bedarf es weiterer Studien, auch mit stärkerem musikwissenschaftlichem Hintergrund, um vielfältige Aspekte der Einwirkung der Musik auf Literatur der Migration zu beleuchten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Müller, Herta im Gespräch mit Ernest Wichner während des Liederabends im Literaturhaus Stuttgart am 09.12.2010, <https://www.lite>

- raturhaus-stuttgart.de/event/es-gibt-vieles-was-man-nicht-sagen
-aber-nichts-was-man-nicht-singen-kann-1961.html [15.03.2023].
- Müller, Herta (1999): »Nachwort«, in: Theodor Kramer, *Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan. Gedichte*, hg. und mit einem Nachwort von Herta Müller, Wien: Paul Zsolnay, S. 200–202.
- Müller, Herta (2007): *Herztier*. Roman. München Wien: Carl Hanser.
- Nabokov, Vladimir (1958): »An Evening of Russian Poetry«, <https://www.youtube.com/watch?v=ADRDYrVhaEk> [Zugriff am 15.03.2023].
- Nabokov, Vladimir (1960): *Pnin*, London: Heinemann.
- Dmitrij Lichachev/Elena Vaneeva (Hg.) (1984): *Erzählung vom Leid und Unglück*, Leningrad: Nauka (Повесть о Горе-Злочастии [1984], Ленинград: Наука (Povest' o Gore-Zlochastii (1984), Leningrad: Nauka).
- Okudschawa, Bulat (1975): »Ich schreibe einen historischen Roman« (»Я пишу исторический роман« [»Ya pishu istoricheskiy roman«]), <https://www.youtube.com/watch?v=3cfB19GVMVo> [Zugriff am 15.03.2023, vom Autor gesungen].
- Okudschawa, Bulat (1960): »Ihre Herrlichkeit, Frau« (»Ваше величество, женщина« [»Vashe Velichestvo, Zhenshchina«]), <https://www.bards.ru/archives/part.php?id=17947> [Zugriff am 15.03.2023]
- Petrowskaja, Katja (2014): *Vielelleicht Esther*. Berlin: Suhrkamp.
- Pushkin, A. S. (1977–1979): *Gesammelte Werkausgabe in 10 Bänden*, Bd. 5: *Eugen Onegin*. Versroman, Leningrad: Nauka (Полное собрание сочинений в 10 т, Т. 5: Евгений Онегин: Роман в стихах, Ленинград: Наука [Polnoye sobraniye sochineniy v 10 t, T. 5: Yevgeniy Onegin: Roman v stikhakh, Leningrad: Nauka.]).
- Vertlib, Vladimir (2012): *Schimons Schweigen*, Wien: Deuticke.
- Wodin, Natascha (2021): *Nastjas Tränen*. Roman. Hamburg: Rowohlt.
- Wysozkij, Wladimir: »Zwei Schicksale« (»Две судьбы« [»Dve sud'by«.]), <https://www.youtube.com/watch?v=CzE9UFeMg88&feature=related> [15.03.2023].

Sekundärliteratur

Aksjonow, Wasilij: Wysozkij ersetzte den Russen Beatles (Высоцкий заменяет Beatles русским) [Vysotskiy zamenyayet Beatles russkim], https://www.youtube.com/watch?v=2Vslqug5_ic [Zugriff am 15.03.2023].

Blum-Barth, Natalia (2021): *Poietik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens* (= Beiträge zur Literaturtheorie und Wissenspoetik, Band 21), Heidelberg: Winter.

Dal', Wladimir: Poslovicy russkogo naroda [Sprichwörter des russischen Volkes] <https://vdahl.ru/>

Shchyhlevska, Natalia (2014): »Intertextuelle Referenzen und literarische Mehrsprachigkeit in Zwischenstationen und Schimons Schweigen von Vladimir Vertlib«, in: Chiellino, Carmine/Shchyhlevska, Natalia (Hg.), *Bewegte Sprache. Vom ‚gastarbeiterdeutsch‘ zum interkulturellen Schreiben*, Dresden: Thelem, S. 167–204.

Stocker, Peter (1998): *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*, Paderborn u.a.: Schöningh.